

Robert Bresson



Entretiens
rassemblés par Mylène Bresson

Flammarion

Robert Bresson

Entretiens

Textes et documents recueillis par Mylène Bresson

Préface de Pascal Mérigeau

« Le film est le type même de l'œuvre
qui réclame un style. » R. B.

Pendant quarante ans, Robert Bresson a accordé nombre d'entretiens à la presse française et étrangère, à la radio et à la télévision. Ses réponses aux multiples questions, de toutes sortes, apportent d'importantes précisions sur ses films, son art et l'évolution de sa pensée. Et elles accompagnent, devancent, prolongent ses *Notes sur le cinématographe*.

Interrogé par Yvonne Baby, François-Régis Bastide, Michel Ciment, Serge Daney, Pierre Desgraupes, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, André Parinaud, Georges Sadoul, Roger Stéphane ou Serge Toubiana, entre autres, Robert Bresson parle avec passion, simplicité, détermination et humour de tous les éléments d'un film qui, savamment combinés, font du cinématographe un art à part entière.

Robert Bresson réalise son premier long métrage, *Les Anges du péché*, en 1943. Ses films, *Journal d'un curé de campagne* (1951), *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) et *Pickpocket* (1959), imposent son œuvre internationalement. En 1983, il obtient le Grand Prix du cinéma de création au Festival de Cannes pour son dernier film, *L'Argent*.

Flammarion

Entretiens

Du même auteur

Notes sur le cinématographe, Gallimard, 1975 ; rééd. « Folio », 1995.
Procès de Jeanne d'Arc, Mercure de France, 2002.

Robert Bresson

Entretiens

rassemblés par Mylène Bresson

Flammarion

Ouvrage publié sous la direction de Benoît Chantre

© Flammarion, Paris, 2013
ISBN : 978-2-0802-8002-2

PRÉFACE

« Me laisser conduire par la caméra... où je veux aller »

Longtemps la parole des cinéastes est demeurée rare. Celle de Robert Bresson n'a pas cessé de l'être. Non qu'il se soit exprimé peu, sacrifiant comme tant d'autres aux impératifs de la promotion à compter du moment où l'auteur de films est tenu pour une valeur commerciale, prenant parfois à l'exercice un plaisir qui au fil de ces pages en vient presque à surprendre. Robert Bresson a joué le jeu lui aussi, mais sans déroger jamais aux règles qu'à lui-même il s'était données. Certains rédacteurs en chef s'en souviennent encore, contraints de réduire drastiquement la pagination prévue : après que Bresson eut relu l'entretien, élagué, corrigé, supprimé, amendé, des dix ou huit pages de revue envisagées il n'en restait plus que quatre, dans le meilleur des cas cinq, et encore.

À se relire, il ne contrevenait en rien aux habitudes acquises face à l'écran : là il montait ses films, bien plus que dans la salle de montage, il n'aimait pas le contact avec la pellicule, qui n'était certes pas un objet de fétichisme pour lui. Au contraire de certains de ses confrères, il ne disait que ce qu'il souhaitait dire, ne laissait pas ses idées se brûler au feu de la conversation, refusait que ses paroles s'envolent, se perdent. En toute chose, il recherchait « ce qui est net », il aimait « le trait », et en soulignant sa détestation du vain mot s'amusa à citer l'Écriture : « Toute parole oiseuse te sera comptée. » C'est cela qui, pour commencer, saisit à la lecture de ses propos tels que rassemblés ici par son épouse, dans un ordre qui respecte la chronologie de l'œuvre et offre à comprendre que Bresson, s'il évolua, changea peu. Et cependant, comme il devait à plusieurs reprises le donner à remarquer, lui-même ne se reconnaissait pas dans l'image dessinée de lui par ceux qui aimaient ses films.

Ce n'est pas faute de s'être expliqué, d'avoir précisé la nature et le sens de ses principes, répondant sans faillir aux demandes qui sans relâche lui étaient faites, souvent sur les mêmes territoires, les acteurs en première ligne. « Un bon artisan aime la planche qu'il rabote », déclarait-il en 1943, déjà, comme si, parlant alors de son métier, il évoquait sans le savoir ce travail qu'il allait devoir accomplir aussi au nom de ce que l'on n'appelait pas encore la communication. À ses yeux, celle-ci relevait probablement davantage de la transmission, ainsi qu'en témoignent par ailleurs ses magistrales *Notes sur le cinématographe*. C'est ainsi que lui-même s'appliqua à « dénuder les fils », pour reprendre le mot adressé à Georges Sadoul en 1963. « Dénuder les fils », unique manière de faire que le courant passe.

Il passe, en effet, il court même, il provoque des étincelles, et c'est ainsi que ces entretiens se révèlent électrisants, tant pour ceux qui aiment ses films que pour ceux qui rêvent du jour où, peut-être, ils se placeront dans ses pas. À ces derniers, Bresson rappelle qu'il n'est pas vain de réfléchir au cinéma avant d'essayer d'en faire. La recommandation n'est pas si extravagante. Penser au cinéma, vraiment ? Lui-même, nul ne l'ignore, disait « cinématographe » : à ses yeux, dans sa bouche, sous sa plume, ce n'était pas la même chose, sinon pourquoi deux mots, quand un seul aurait suffi ? Voici donc : « Appelons "cinéma" l'ensemble des films d'aujourd'hui et "cinématographe" l'art cinématographique, c'est-à-dire un art qui a son langage propre, ses moyens propres » (1965).

À l'origine de la distinction, un constat, une certitude : « On a voulu faire du cinéma un théâtre photographié qui n'a pas du tout le brillant du théâtre puisqu'il n'y a même plus la présence physique, la présence en chair et en os. Il y a simplement des ombres, des ombres de théâtre » (1957). Une variante parmi d'autres, mais l'idée est bien la même : « Les personnages ne peuvent donner vie à un film, comme ils le font pour une pièce de théâtre, parce qu'ils ne sont pas présents en chair et en os. Mais le film, lui, peut donner vie aux personnages. Dans combien d'années, de dizaines d'années s'apercevra-t-on que le théâtre et le cinématographe sont incompatibles ? » (1963). Cinq dizaines d'années ont passé depuis, la confusion demeure, amplifiée. Il faudra attendre encore, sans trop d'espoir, mais les films de Robert Bresson sont là, treize seulement, en quarante ans de carrière qui précédèrent seize années de silence.

Nul n'a encore rien vu de son cinématographe lorsqu'en 1943, à la veille de la sortie des *Anges du péché*, il énonce sous la forme d'un précepte audacieux cette certitude orgueilleuse : « Si telle faute envers je ne sais quelles lois préétablies a notre adhésion profonde, nous n'hésiterons pas à la commettre. C'est d'elle, le plus souvent, que naîtra l'émotion du spectateur, émotion semblable à celle qui nous guide quand nous faisons ce que notre habileté condamne. » Huit ans plus tard, il précise : « Il y a, dans le cinéma, un préjugé contre la simplicité. Chaque fois que l'on rompt avec ce préjugé, l'effet est bouleversant. » Ces deux phrases-là ne lui sont pas inspirées exclusivement par son propre travail, par ses recherches personnelles, mais par le film d'un autre, que l'on aurait pensé fort éloigné de lui : ce film, qu'il présente comme « admirable », est celui de David Lean, *Brève Rencontre*. Robert Bresson savait apprécier aussi le cinéma, et pas seulement le cinématographe. Il citait volontiers le nom de Chaplin et, avec plus de fermeté encore, celui de Buster Keaton.

Le temps passant, pourtant, Bresson a cessé d'aller au cinéma, renoncé à voir les films des autres, quitte à le déplorer parfois, mais sans désir aucun, cependant, de songer à se forcer. Plus que tout, semble-t-il, lui était insupportable sur les écrans des années 1970 ce que plaisamment il désigne par le mot de « cartepostalisme », maladie née pour une large part de l'avènement et de la dictature de la couleur. Le cinéma ne lui procurait plus ce qu'il en attendait, ces émotions qui justifient l'existence de l'art.

Les émotions. En un mot la raison d'être du cinématographe. Et pour les créer, il n'est pas d'autre manière, pour qui affirme que « ce [qu'il veut] représenter, ce ne sont pas des actions, ce ne sont pas des événements, ce sont des sentiments » (1951), que de partir d'elles et de remonter le courant, de l'écran au papier, puis du papier à la caméra : « Si [le metteur en scène] est consciencieux, son travail préliminaire consiste précisément à remonter de l'effet à la cause. Partant de ce qu'il veut obtenir, l'émotion du spectateur, il cherche les combinaisons qui pourront le mieux créer cette émotion. [...] C'est un chemin parcouru à rebours, une marche pas à pas, avec choix et rebuts, ratures, interpolations, qui le mène fatalement aux origines de la composition, c'est-à-dire à la composition même » (1943). À chaque étape de cette marche, tout au long de ce trajet intime et immobile, le créateur est guidé par son instinct,

que nourrissent les expériences accumulées et qui seul rend possibles les choix, les retraits, les décisions qu'à tout moment il faut prendre : « Un film est fait de tant d'éléments disparates, il possède de telles ressources, de telles richesses de combinaisons et de composition qu'il conduit souvent à une complication infernale. Par bonheur, il arrive qu'on rencontre ce qu'il faut bien appeler une *nécessité intérieure* » (1946). Et puis cette phrase admirable, qui donne à songer à celle attribuée par Jean Renoir à Auguste, son père, pour qui il convenait de laisser faire aux chevaux ce qu'ils voulaient, de sorte qu'ils fassent ce que d'eux l'on attendait : « Partir d'un schéma (le scénario) et me laisser conduire par la caméra... où je veux aller. » Rien n'est arrêté, le film doit rester vivant, c'est lui qui commande et non son auteur : « Il est impossible de penser que le cinéma est un art si celui qui fait le film sait exactement à l'avance, a un plan préconçu, prend des acteurs dont il sait exactement ce qu'ils feront, comme les vedettes, par exemple, dont on sait exactement ce qu'elles seront dans le film. » S'agit-il d'improvisation ? Sans doute, « mais dans un cadre très prémédité, très strict ».

À Jean-Luc Godard, qui l'interroge sur la question, il répond : « Pour pouvoir modifier une chose, il faut qu'au départ cette chose soit très nette et très forte. Car s'il n'y a pas eu non seulement une vision très nette des choses, mais aussi une écriture sur le papier, on risque de s'y perdre. [...] On se sent, au contraire, d'autant plus de liberté vis-à-vis du fond même du film qu'on s'est astreint à cerner et à construire fortement. » En une autre occasion, il affirme encore, et ce mot aussi est admirable : « Il faut d'abord travailler et ensuite réfléchir. »

Il peut arriver parfois qu'un livre, par sa dimension propre davantage que par ce que par paresse on nomme son sujet, procure au cinéaste la matière qu'il va travailler. Ainsi du *Journal d'un curé de campagne*, qu'un producteur suggéra à Bresson d'adapter : « Ce qui m'a attiré dans ce livre, c'est avant tout que l'action, le fil dramatique était intérieur, et il se trouve que c'est exactement la voie dans laquelle je vais dans le cinéma. Et je pense en effet que l'action dans un film doit être et sera de plus en plus intérieure. Et que ce qu'on a pris jusqu'ici pour du mouvement, ce mouvement qu'on cherchait dans tous les films, n'est en somme que de l'agitation » (1950). Si Bresson a si souvent porté des œuvres littéraires à l'écran,

c'est aussi qu'il y trouvait une forme de commodité, en amont du projet : « Une adaptation me fait gagner beaucoup de temps, en me mettant d'accord tout de suite avec un producteur sur un sujet » (1974). Georges Bernanos à deux reprises, Dostoïevski aussi, notamment. Pourquoi Bernanos ? Parce que, « chez Bernanos, il y a peinture, il n'y a pas analyse et psychologie » ; parce que dans *Mouchette*, Bresson a trouvé « des éclairs extraordinaires », en dépit de ce que « ni la foi ni le style de Bernanos ne sont les [siens] ». Pourquoi Dostoïevski ? « Parce que c'est le plus grand. » Mais pas n'importe quel livre de Dostoïevski : les nouvelles qui ont inspiré *Une femme douce* et *Quatre nuits d'un rêveur* sont « bâclées », « simples, moins parfaites, écrites à la hâte ». En revanche, prévient-il encore, « je n'oserais pas toucher aux grands romans de Dostoïevski, d'une beauté formelle parfaite. Je ne pourrais pas m'en servir sans les desservir. Ils sont aussi trop complexes, trop vastes. Et ils sont russes ». Russes, en effet, et d'un autre temps, mais cette dernière caractéristique importe médiocrement, car en vérité, « un film supprime le passé ».

Le cinématographe est toujours au présent ; de cette vérité première Bresson a fait la pâte de son art, et la conscience aiguë de cette réalité compte parmi les données qui constituent son œuvre en un chant sublime de la simplicité : « L'image est comparable au mot dans la phrase. Les poètes se forgent un vocabulaire. Leur choix de mots est souvent volontairement peu brillant. Et c'est le mot le plus couramment employé, le plus usé, qui, parce qu'il est en place, prend tout à coup un éclat extraordinaire. » Éloge de la simplicité, et même, il faut l'écrire, exaltation de la banalité, qui seule offre d'atteindre l'humain, de toucher jusqu'à l'os. Cela, Bresson en était convaincu, le cinématographe le rendait possible, accessible, à la condition première que le cinéaste comprenne bien pour commencer qu'une image n'est rien, et un son pas davantage, enseignement qui lui vint de son expérience de peintre : « La peinture m'a appris que les choses n'existent pas en elles-mêmes. Ce sont leurs rapports qui les créent » (1966). Qui a été peintre ne cesse jamais de l'être, ainsi qu'il le rappelait : « Il est certain que la peinture, qui me poursuit et que je fuis, agit encore en moi. » Ce constat également : « J'ai remarqué que plus une image est plate, que moins elle exprime, plus elle se transforme facilement au

contact d'autres images. Il faut, à un certain moment, qu'il y ait transformation, sinon il n'y a pas d'art. »

La voie ainsi s'est trouvée tracée : « Ce que je cherche, ce n'est pas tant l'expression par les gestes, la parole, la mimique, mais c'est l'expression par le rythme et la combinaison des images, par la position, la relation et le nombre. La valeur d'une image doit être avant tout une valeur d'échange. Mais pour rendre possible cet échange, il est nécessaire que les images aient ensemble quelque chose de commun, qu'elles participent ensemble à une sorte d'union. C'est pour cela que je m'efforce de donner à mes personnages une parenté, que je demande à tous mes acteurs de parler d'une certaine manière » (1951).

Les acteurs, nous y voici. La voix, les dialogues, nous y sommes. À combien de reprises a-t-il été demandé à Bresson pourquoi il « n'aimait pas » les acteurs, voire pourquoi il les « méprisait » ? Sur cette question encore, il n'a jamais varié. Tout est parti de sa volonté d'enregistrer non des actions, mais des sentiments : « Introduit dans le domaine des sentiments, l'acteur professionnel, si je braque sur lui l'objectif, ressent une étrange gêne : il éprouve que les habitudes qu'il a prises au théâtre ou dans ces films où les faits, les événements tiennent la première place, que ses trucs, ses manies, que son talent en un mot, l'empêchent et le retiennent de me donner ce que je lui demande. Et moi, j'éprouve bizarrement que tout cela, en effet, s'interpose et me le cache exactement comme ferait un masque. » C'est ainsi que le cinématographe est devenu le cinéma, c'est ainsi que l'art s'est perdu : « Quand on fait jouer la comédie à des acteurs et qu'on photographie ces acteurs jouant la comédie, la caméra sert d'appareil de reproduction et ne sert pas d'appareil de création » (1966). À plusieurs reprises, il dit encore, parlant des grandes actrices que réunissait la distribution des *Anges du péché*, que ces femmes « n'étaient plus des personnes ».

Plutôt que d'acteurs, il préférerait parler de « protagonistes », de « modèles », qu'il « faut choisir », pour ensuite « les guider, leur demander d'agir et non de jouer ». « Parlez comme si vous vous parliez à vous-même », suggère-t-il à l'un d'eux sur *Procès de Jeanne d'Arc*, certain que comme il l'affirme par ailleurs, « ils se dirigent tout seuls ». Exige-t-il d'eux qu'ils parlent d'une voix blanche, ainsi que cela a été prétendu ? « Cette diction n'est pas blanche, elle est vraie, je veux dire : juste. » Juste, comme l'est un son ? Oui, les

dialogues ne doivent être « ni littéraires, ni de théâtre, ni comme dans la vie » : « L'idéal serait plutôt que le dialogue accompagnât les personnages, comme le grelot accompagne le cheval, le bourdonnement l'abeille. »

L'abeille, le cheval ou l'âne Balthazar, dont il faut tant donner à croire qu'il va au hasard, et que c'est bien ainsi qu'en effet il va. Robert Bresson aimait les animaux, il en parle souvent, et pourtant : « Je n'ai vu, ou plutôt senti, le diable qu'une seule fois, dans un chien que j'avais recueilli. J'ai dû m'en débarrasser très vite, et cependant j'aime les animaux » (1967). Une seule fois ? Deux, a-t-il affirmé par ailleurs, mais sans préciser davantage. Un chien, tiens. Comme celui qui à l'heure de la mort de Jeanne passe sur la place, parce que dans les rassemblements de foules, sur les Champs-Élysées ou ailleurs, il y a toujours un chien qui passe, Bresson l'a remarqué. Alors il l'a filmé. Oui, il y a toujours un chien, et des pigeons. Comme ceux qui s'envolent à l'instant où Jeanne rend son âme à Dieu. Des pigeons, non des colombes, contrairement à ce que suggère François-Régis Bastide, qui a vu là un symbole qu'il n'a pas aimé. Bresson se cabre, il déteste les symboles. Des colombes, non, mais des pigeons, qui sont là par hasard, et en l'espèce il se peut que le cinéaste pousse le bouchon un peu loin, car enfin au moment où l'âme de Jeanne s'envole, des colombes, voire des pigeons...

Peu importe, l'échange démontre, comme tous ceux figurant dans ce livre, que Bresson rejette toute tentation de complaisance à l'égard de son interlocuteur. Il veut plaire, sans doute, comme tout le monde, mais pas à tout prix. Et lorsqu'il est question de Dreyer, auquel son cinéma peut donner à songer, pareillement il se cabre : « Je suis à l'antipode de Dreyer. Il emploie les moyens du théâtre. Je les repousse. Il intériorise ses personnages, c'est-à-dire qu'il tente de les peindre par le dedans et non par le dehors, mais il le fait par des effets de voix, les gestes, la mimique d'acteurs professionnels, toutes choses que je rejette absolument » (1966). La figure de Jeanne d'Arc les rapprochait en effet, bien avant que Bresson ne filme son procès, et c'est là une des intuitions les plus troublantes de ce livre, celle du reporter, demeuré anonyme, de *Ciné-Miroir*, qui en visite sur le plateau des *Dames du bois de Boulogne*, en 1945, se remémore au spectacle de Bresson au travail « la conscience inspirée de Dreyer quand il tournait *Jeanne d'Arc* avec

Falconetti ». Le journaliste précise même que « ce n'est là qu'une impression, car nous sommes loin de la tragédie de la sainte avec *Les Dames du bois de Boulogne*, film à l'atmosphère raffinée ». En vérité, Bresson ne se réclamait de personne, se gardait de toute influence et se défiait des impressions. Il voulait être seul, et l'était en effet.

Seul dans le regard des autres, seul face à son propre film avant que de le livrer, avant même qu'il n'existe : « Il est probable que plus on travaille pour soi, plus on touche un large public, contrairement à ce que pensent la plupart des producteurs. » Travailler pour soi, afin de toucher un spectateur tenu pour aussi intelligent que soi, aussi concerné, aussi exigeant : après qu'*Un condamné à mort s'est échappé* a rencontré un succès que certains ont pensé surprenant, Bresson parle du public : « On peut le prendre par le bas, ce qu'on fait quelquefois, mais si on le prend par le haut, on le touche très fort » (1957). Une affaire de respect, une question de confiance. Confiance qu'il faut pour commencer inspirer aux producteurs, mais un accord trouvé, une entente acceptée ne garantissent pas que le chemin soit tracé, que souvent il faudra abandonner.

Bresson a caressé pendant plusieurs années son projet de *Lancelot du Lac* avant de pouvoir le réaliser. Il a pensé à *La Princesse de Clèves*, confié finalement à Jean Delannoy, a passé de longs mois en Italie à préparer pour Dino De Laurentiis *La Genèse*, de la création du monde à la tour de Babel, guidant une armée de jardiniers chargés de concevoir et de faire sortir du sol un paradis sur Terre, avant que de voir le producteur changer d'avis et financer en lieu et place *La Bible*, film réalisé par John Huston. Sur cette idée, il travaillera jusqu'au bout, mais le film ne verra jamais le jour. Les pages qui suivent retracent également, année après année, cette marche sur des routes mal taillées, semées d'embûches. Sur ces difficultés, Bresson ne s'attarde pas, mais le cinéma, en cela aussi, s'apparente étrangement à cette « marche vers l'inconnu » qu'en 1957 il affirmait rechercher, conscient que le film seul lui indiquerait ce que lui-même souhaite montrer, dont avant qu'il en ait terminé il ignore presque tout, sachant seulement, à la suite de Paul Valéry, qu'« une chose réussie est une transformation d'une chose manquée », mot qu'il citait volontiers et jugeait admirable. Au lendemain de l'échec du projet de *La Genèse*, en 1966, il laissait tomber : « Je brûle de tourner sans arrêt, j'enrage. »

Préface

De cette rage qui s'empare de lui, de ce feu qui le dévore, les entretiens rassemblés ici portent les traces. Pourtant, la rage est contenue, et le plus souvent le feu couve sous la cendre : dans ce livre, ce qui est tu importe autant que ce qui est dit, qui pourtant ne compte pas pour peu. Voilà qui, peut-être, aurait convenu à Robert Bresson, qui affirmait que « l'art du cinéma est de ne pas montrer ».

À la question de savoir pourquoi il n'utilisait jamais d'autre objectif que le 50 mm, il répondait : « Changer à tout instant d'objectif serait comme changer de lunettes. » Comment répondre à cette ambition donnée au cinématographe d'« attraper les choses » si la vision qu'a le cinéaste du monde est floue ?

Pour qu'il n'ait pas à prononcer lui-même le mot de la fin, laissons à Marguerite Duras le soin de conclure : « Ce que les hommes faisaient jusqu'ici de la poésie, de la littérature, Bresson l'a fait avec le cinéma. On peut penser que jusqu'à lui, le cinéma était parasitaire, il procédait d'autres arts. Et qu'on est entré, avec lui, dans le cinéma pur. Et d'un seul. »

Pascal MÉRIGEAU.

1

AFFAIRES PUBLIQUES – 1934



Le clown Béby, Andrée Servilanges, le roi et Marcel Dalio
dans *Affaires publiques*. Scène de la chanson disparue
de la troisième cérémonie.

PRÉLUDE

Vincent PINEL — On a dit que vous avez été peintre, que vous avez vendu des toiles, exposé...

Robert BRESSON — C'est vrai. Mais je ne peux pas avoir été peintre et ne plus l'être. La peinture m'a comblé de bienfaits, dont celui de me pousser et de m'apprendre à faire des films.

V. P. — Vous avez fait aussi de la photographie ?

R. B. — Très peu. Je me suis amusé à éclairer des visages, des objets, dans mon atelier d'alors, rue Froidevaux, pendant quelques mois. Deux ou trois photos ont paru dans les journaux.

V. P. — Vous avez été proche du mouvement surréaliste ?

R. B. — Pas vraiment. J'ai connu quelques surréalistes, dont Aragon. Max Ernst et moi étions amis.

V. P. — Comment êtes-vous venu au cinéma ?

R. B. — J'étais très attiré par tout ce qui bouge dans les films, les feuilles des arbres entre autres choses. J'allais tous les soirs au cinéma. J'ai voulu faire un film moi-même. Mon ami, sir Roland Penrose, allié des surréalistes et plus tard auteur d'un livre célèbre sur Picasso ¹, m'a donné généreusement les moyens de faire *Affaires publiques*. Je ne me rappelle plus dans quelles circonstances. Tant d'années se sont écoulées depuis. Mais je me rappelle très bien que mon film n'a pas eu de succès et qu'on m'a demandé de retirer les trois chansons, jugées trop extravagantes, qui exaltaient les trois

1. Roland Penrose, *La Vie et l'Œuvre de Picasso*, Grasset, 1961.



Robert Bresson, à gauche, sur le tournage d'*Affaires publiques*
(ci-dessus et page 21).

cérémonies que préside le chancelier. Ce que j'ai fait. Mais ce n'a pas été sans diminuer l'action elle-même du chancelier et sans éliminer une quantité d'images dont l'absence un peu trop sensible, surtout dans les deuxième et troisième cérémonies, a réduit la longueur du film. On peut le regarder malgré tout, parce qu'il n'est pas tant fait des avatars du chancelier que du refus des objets inaugurés de se laisser manœuvrer.

V. P. — Le titre ?

R. B. — On m'avait demandé aussi de le changer. J'ai refusé. Le titre, changé sans que je le sache¹, a rendu le film introuvable. Certains ont pensé que je ne souhaitais pas revoir ce premier film tourné sans expérience. Au contraire, j'avais gardé pour lui un peu d'amour et beaucoup de curiosité et j'ai été ravi quand vous m'avez annoncé la bonne nouvelle. Je savais à peu près ce qu'il était, mais j'ignorais l'effet qu'il me produirait.

V. P. — Quel effet vous a-t-il produit ?

1. *Béby inaugure*.

R. B. — J'ai eu la surprise d'y retrouver à peu près la façon que j'ai aujourd'hui d'attraper les choses et de les mettre ensemble, la façon dont les plans se succèdent. La musique, qui est de Wiener et que j'aime beaucoup, m'a semblé très propice au film qui se déroule dans un monde irréel, complètement inventé.

V. P. — On a dit que vous aviez été l'assistant de René Clair ?

R. B. — Oui, j'ai su que quelqu'un l'avait dit. C'est absurde. En réalité, René Clair nous avait demandé à Georges Neveux et à moi de venir travailler avec lui à son scénario d'*Air pur*. Nous y sommes allés deux après-midi de suite. La guerre est arrivée et le film ne s'est pas fait.

V. P. — Neuf années s'écoulent entre *Affaires publiques* et votre deuxième film, *Les Anges du péché*. Pendant cette période, votre nom figure au générique de plusieurs films comme coscénariste ou codialoguiste.

R. B. — L'insuccès d'*Affaires publiques* m'avait interdit de faire d'autres films. Grâce à l'aide de mon ami Corniglion-Molinier, j'ai pu travailler aux scénarios des films qu'il produisait à ce moment-



Entretiens

là, *Courrier sud* de Saint-Exupéry notamment. Pour que vous sachiez tout, c'est André Josset qui avait fait les chansons, hélas ! supprimées, d'*Affaires publiques*, et qui a écrit les dialogues du film avec moi. Mon ami Pierre Charbonnier a été mon décorateur. Une jeune aide-monteuse m'a aidé à monter le film.

« À propos de l'exhumation d'*Affaires publiques* »,
Cinémathèque française, juin 1987.

2

LES ANGES DU PÉCHÉ – 1943



Paula Dehelly, Marie-Hélène Dasté et Sylvie dans *Les Anges du péché*.

IL FAUT UN AUTEUR

« Un bon artisan aime la planche qu'il rabote. »

En prononçant ces mots, Robert Bresson me fixe de ses yeux profonds et lumineux, des yeux de peintre. Cet homme jeune, mais légèrement grisonnant, au visage fin et triangulaire, se tient un peu voûté et ses manières délicates voilent sous une apparence de réserve une volonté tenace. C'est à sa volonté et à son amour de l'« ouvrage bien fait » que Bresson doit d'avoir réalisé un chef-d'œuvre : *Les Anges du péché*.

Inconnu hier, Bresson est aujourd'hui l'homme dont on parle. Sa réussite exceptionnelle bouleverse toutes les lois admises qui veulent qu'un auteur se trouve à travers toutes sortes de tâtonnements. Dès son premier film, Bresson a atteint à une maîtrise absolue et cette maîtrise, il l'a imposée, malgré toutes les embûches qui ont été dressées sous ses pas, parce qu'il y a en lui une conviction et une foi profondes.

« Mon métier, celui de metteur en scène, me dit-il, est chose d'apprentissage. Ce qui ne veut pas dire chose qui peut être transmise par l'enseignement. Il faut à chaque instant le créer, ce métier, l'inventer selon les besoins. J'entends parler d'adresse, de virtuosité. Il y a une maladresse supérieure qui se moque de la virtuosité. Si telle faute envers je ne sais quelles lois préétablies a notre adhésion profonde, nous n'hésiterons pas à la commettre. C'est d'elle, le plus souvent, que naîtra l'émotion du spectateur, émotion semblable à celle qui nous guide quand nous faisons ce que notre habileté condamne.

— Comment avez-vous été amené à tourner votre premier film ?

— La société Pathé a permis que mon projet prît naissance ; c'est pour elle, en effet, que je devais tourner ce film en 1942, et Jean Giraudoux, à qui va ma reconnaissance, une reconnaissance totale, a bien voulu s'y intéresser et y apporter son art prestigieux. J'insiste à dessein sur cette sorte de parrainage de la société Pathé à l'égard des *Anges du péché*. C'est à une courtoisie, une compréhension profonde de ses dirigeants que je dois d'avoir réussi un travail qui, porté ailleurs par la force des choses, n'a plus eu qu'à se moquer des tracasseries ou des superstitions rencontrées sur sa route. La société Pathé, le moment venu de tourner, ne disposait plus de la licence nécessaire. Avec son consentement, c'est pour une autre société, la société de production Synops, que je faisais *Les Anges du péché*. »

C'est ainsi qu'est né un des plus grands films français qui aient été produits depuis l'armistice.

Je ne sais si Bresson a nettement conscience de la place qu'il occupe dès à présent, car il hésite à me répondre quand je lui demande son opinion sur l'avenir du cinéma français. Il se récuse : « Je ne suis pas qualifié pour donner des oracles. »

Il y a en Bresson assez de simplicité et assez de sincérité pour qu'il n'y ait pas de place pour une fausse modestie.

« Nous poussons l'amour du style jusqu'à la manie : le film est le type même de l'œuvre qui réclame un style, il faut un auteur, une écriture. L'auteur écrit sur l'écran, s'exprime au moyen de plans photographiques de durées variables, d'angles de prises de vues variables. Pour un auteur digne de ce nom, un choix s'impose, dicté par ses calculs ou son instinct, et non par le hasard. Pour lui, et pour lui seul, une fois déterminé son découpage, chaque plan photographique ne saurait avoir qu'un angle de prise de vues bien déterminé, qu'une certaine quantité de durée.

Les réussites récentes de jeunes auteurs, des Becker, des Delanoy, des Autant-Lara, autorisent tous les espoirs.

— Croyez-vous qu'il soit profitable que le metteur en scène écrive lui-même ses scénarios ?

— Je le crois. Ce qu'il a en vue, c'est un effet à produire, ou une série d'effets. S'il est consciencieux, son travail préliminaire consiste précisément à remonter de l'effet à la cause. Partant de ce

qu'il veut obtenir, l'émotion du spectateur, il cherche les combinaisons qui pourront le mieux créer cette émotion. C'est un chemin parcouru à rebours, une marche pas à pas, avec choix et rebuts, ratures, interpolations, qui le mène fatalement aux origines de la composition, c'est-à-dire à la composition même. »

Je voudrais maintenant que Bresson me précise comment il conçoit la collaboration entre le producteur et le metteur en scène.

« On peut sans peine imaginer entre eux des rapports édéniques. En fait, ces rapports sont souvent cordiaux et le film né d'une entente est également bien vivace. Il est toujours bon, il est utile que le metteur en scène s'informe des soucis du producteur puisque c'est lui qui les crée, mais il n'est pas toujours souhaitable que le producteur prenne à l'égard du metteur en scène l'attitude de ce marchand de tableaux, devenu célèbre, qui exigeait un ton de bleu là où le peintre avait posé un rouge.

— Y a-t-il, selon vous, pénurie d'acteurs en France ?

— Ils pullulent. Il faut les choisir, les guider, leur demander d'agir et non de jouer.

— Vous avez donc confiance dans l'avenir du cinéma national ?

— Une confiance entière. Mais il serait injuste de demander à la seule technique délicatesse et invention. Au studio, l'équipement, les appareils de prise de vues, de prise de son, dans les salles de spectacle les appareils de projection réclament constamment d'être améliorés. Nous ferons donc appel à nos ingénieurs. Ils nous feront sans cesse le don d'un outil toujours neuf et prêt à servir nos continuelles exigences. »

L'industrie au service de l'artisanat, tel devrait être au fond le paradoxe du cinéma. Quand des hommes comme Bresson, comme Giraudoux, comme le musicien Grünenwald et comme l'opérateur Agostini travaillaient à la réalisation des *Anges du péché*, ils l'ont fait avec amour, comme des ébénistes qui construisent un beau meuble.

J'attends avec impatience la prochaine planche qu'il plaira à Bresson de raboter.



Robert Bresson et Maurice Pecqueux, assistant opérateur.

JEAN GIRAUDOUX

Roger RÉGENT — Comment avez-vous été amené à collaborer avec Jean Giraudoux pour *Les Anges du péché* ?

Robert BRESSON — Simplement, le producteur exigeait un écrivain de renom pour les dialogues. Je suis allé trouver Giraudoux, je lui ai remis le scénario que j'avais écrit en me documentant sur les constitutions de la congrégation de Béthanie, grâce à un livre : *Les Dominicaines des prisons*¹. Giraudoux, dès le lendemain matin, me téléphonait pour me dire qu'il acceptait.

R. R. — Et quels ont été vos rapports de metteur en scène avec Giraudoux, auteur des dialogues ?

R. B. — Je savais exactement ce que je voulais et je le lui ai dit. Dans des cadres très précis, Giraudoux a écrit les dialogues des *Anges du péché* avec une rapidité et une souplesse extraordinaires. Ces dialogues ont paru à la NRF². Je les ai raccourcis à certains endroits et j'en ai supprimé quelques-uns avec son accord.

R. R. — Est-ce qu'il s'intéressait au travail de studio ?

R. B. — Peu. Il n'est venu me voir qu'une seule fois pendant que je travaillais.

R. R. — Un dialogue très écrit, comme était le sien, correspondait-il exactement à celui que vous souhaitiez pour votre film alors ?

1. Maurice-Hyacinthe Lelong, *Les Dominicaines des prisons*, Cerf, 1936.

2. *Le Film de Béthanie*, texte des *Anges du péché*, Gallimard, 1944.

R. B. — Oui, à cette époque. Je les aime toujours, ces dialogues de Giraudoux, mais il est certain qu'aujourd'hui j'ai d'autres vues sur les dialogues. Ce n'est pas une question de quantité, c'est une question d'espèce : ni littéraire, ni de théâtre, ni comme dans la vie.

R. R. — Pensez-vous que Giraudoux s'intéressait vraiment au cinéma ?

R. B. — Oui. Il sentait bien que le cinéma était en train de devenir quelque chose d'important, il ne voulait pas rester en dehors. Mais je me demande si le cinéma n'est pas avant tout un art plastique, où les intellectuels – même ce mot d'intellectuel pris dans son meilleur sens – ne sont pas tout à fait à leur aise.

R. R. — Est-ce que vous avez des souvenirs personnels sur lui, de cette époque-là ?

R. B. — Nous allions souvent déjeuner, Giraudoux et moi, dans un restaurant de la rue Feydeau, près de la Bourse. Combien de fois, en entrant dans cette rue, ne l'ai-je vu se mettre en colère...

R. R. — Pourquoi ?

R. B. — Parce qu'il avait horreur de Feydeau, de son théâtre, et qu'il ne pouvait pas admettre qu'on lui ait donné une rue... Un jour, au retour d'un déjeuner, il n'habitait plus l'hôtel de Beaujolais mais l'hôtel de Castille, il a pris, sur la table de sa chambre, un manuscrit et il s'est mis à m'en faire la lecture. Il s'agissait, me dit-il, d'une pièce ratée, qui ne serait jamais jouée, qui resterait dans un tiroir : c'était *La Folle de Chaillot*... Je me rappelle encore que je le rencontraï rue Cambon. Il revenait de Cusset où il venait d'enterrer sa mère qu'il adorait. Et il me dit : « Je ne me remettraï pas. » C'était quelques mois avant sa mort.



Robert Bresson et Jean Giraudoux à l'époque du tournage
des *Anges du péché*.

3

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE – 1945



Élina Labourdette, Paul Bernard (avec les bottes) et Robert Bresson (derrière la caméra) sur le tournage des *Dames du bois de Boulogne*.

DES REMOUS ET DES CHOCS

- « Prêt ?
- Prêt.
- Partez, Maria... »

La voix douce de Robert Bresson m'accueille sur le plateau, à l'entrée d'un appartement délicieusement meublé à l'ancienne, avec des tapis merveilleux, des fauteuils et des secrétaires précieux, des tables galbées, des bibelots rares. Un grand appartement blanc, aux murs limpides sur lesquels chaque objet, chaque meuble prend du relief. On habiterait dans ce salon, on aimerait à « causer » dans ce boudoir, on accepterait volontiers de vivre au milieu de ces satins et de ces miroirs qui ont survécu au XVIII^e siècle. Le XVIII^e siècle. Nous sommes pourtant au XX^e. Eh bien ! pas tant que cela. Car l'argument des *Dames du bois de Boulogne* provient en ligne droite de Diderot.

« Dans *Jacques le Fataliste*, précise Robert Bresson, se trouve un récit : Mme de La Pommeraye. C'est ce récit qui forme le sujet de mon film. »

Je sais. J'ai lu jadis cette histoire qui révèle, sous la sécheresse traditionnelle de l'époque, une sensibilité frémissante. On y sent souffrir des cœurs et s'agiter les passions.

« Dans ce récit de Diderot, dis-je à Robert Bresson, il y a un peu de cette perversité, de cette passion impitoyable qui caractérisent un autre ouvrage du temps, un autre chef-d'œuvre : *Les Liaisons dangereuses*.